

文字通りの声——その両義性のクィアな流用に向けて——

The Literal Voice: Toward a Queer Appropriation of Double Entendre

Keywords: voice 声, identity アイデンティティ, homosexuality 同性愛, musicality 音楽性, absolute music 絶対音楽, phonocentrism 音声中心主義

We can easily find the word *voice* in the writings of queer studies. Since there are various specific problems that queer people suffer from, however, writers tend to concentrate not on the word itself, but the concrete contents that it indicates. Nonetheless, if the rhetorical functions and effects of the word *voice* are closely related to difficulties in the lives of queer people, we must examine the notion of *voice* itself. Focusing on the fact that our bodily experiences of voice have been disregarded in queer scholarly writings, this paper attempts to challenge the rhetorical usage of voice by analyzing the term in both its literal and metaphorical senses.

Rhetorically, we link our bodily desires and our internal personality by listening to our physical voice, which is supposed to echo both elements. I argue that we must be critical of the connection between voice, sexuality, and identity—what I call the *trinity of voice*—because some writings of queer musicology show that it strongly leads to heterosexism.

However, it is impossible to romanticize the voice in a literal sense. As Derrida pointed out, the literal and metaphorical senses of the term *voice* are inseparable. Then again, Derrida further remarked that the voice also blurs the

boundary between self and others, its unmediatedness connecting them directly. Thus, I suggest, the trinity of voice has a certain self-destructive power, and queer people can appropriate this power for their survival.

[1]問題意識

クィアな人々（何らかの意味で非規範的な性を生きる人、という意味で本稿では用いる）に関するさまざまな文章において、あるいは差別に関するさまざまな文章において、しばしば「声」という語に出会う。試しに Cinii で検索してみると、（もちろん論文ばかりではあるが）「女性の声」「マイノリティの声」「弱者の声」「現場の声」「当事者の声」などがタイトルとなった文章がいくつも存在することがわかる。

そして多くの場合において、声とは（マイノリティあるいは弱者の）主張のことを指している。これらの「声」という語が冠された文章は劣位の者を尊重し擁護する姿勢を前提として共有していると思われるので、このことはなんら驚くには値しない。

しかし、多くの書き手や読み手は声の内容、すなわちマイノリティや弱者の抱える問題や当事者のニーズには注意を払っていても、そこで用いられている「声」という語そのものに注意を払うことはほとんどないように思われる。せいぜい、それが比喻として用いられていることを指すために、鍵括弧で括る程度である。

しかし、もし「声」という語のレトリカルな機能と効果がクィアな人々の抱える困難とその解消に密接に関連しているのならば、「声」という語そのものの使用を仔細に検討する必要がある。後述するように、鳴り響く声（本稿では「物理的な声」「身体的経験としての声」「文字通りの声」とも表現する）は、クィアな人々の生存にとって極めて重要な論点である。したがって、身体的経験としての声を離れて比喻として「声」という語が多く用いら

れるとすれば、鳴り響く声と比喻としての声の混同は、（それが可能ならば）適切に切り分けられなければならない。

そこで本稿では、文字通りの声と比喻としての声を共に検討し、両者がいかなる形でクィアな人々の生存と関連しうるのかを示すことを試みる。最終的には、声をその発話者に結びつけるイデオロギーの危うさそのものが、まさにこの連関を解除しクィアな文脈における声を再構築する転覆的な要素となりうるのであり、このような声の「力」の戦略的な流用がクィアな人々の生存に寄与する、と述べられることになる。

[2]文字通りの声／比喻としての声

本章ではまず、ガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァクの『サバルタンは語ることができるか』および『ポストコロニアル理性批判』を題材に、文字通りの声と比喻としての声の区別しがたさについて論じる。

スピヴァクは「サバルタンは語ることができるか」とのきわめてよく知られた問いを、同名の論文の中で問うた (Spivak, 1988=1998: 72)。彼女の答えは幾分否定的である。あまりに強く抑圧されているために、自らの存在を示したり、政治的な要求をおこなったりすることすら不可能な人間というのは存在するのではないか。スピヴァクは後にこのような状況の変革を人文学が引き受けるべき問いとして考察していくことになるが (Spivak, 1999=2003)、人文学に限定せずとも、力なき他者を理解することの不可能性、少なくとも困難は、マイノリティについて考える者全てにとって重要な問いだと思われる。事実、広い意味での被抑圧者に関する多くの議論に対してスピヴァクの問いが投げかけた影響力はきわめて大きい。

しかしながら、スピヴァクの議論はもう一つの重要な問いを開いている。そもそも、私たちは「語る」という言葉で一体何を意味しているのか。「語り」や「声」という言葉を私たちはしばしば（マイノリティ自身による）自

己表現や主張を指すために用いるが、そのことをどう解釈すべきなのか。この問いに答えるために、スピヴァクの文章における「声」という言葉の用いられ方の特徴を検討する。

実は、「サバルタンは語ることができるか」(Spivak, 1988=1998:72) および後の著作『ポストコロニアル理性批判』(Spivak, 1999=2003) において、「語り」(speech, narrative) および「声」(voice) は、「書くこと」「読むこと」の領域に向かって比喩的に拡張されている。例えば、スピヴァクは植民地の権力構造に逆らって自殺した女性 (Bhubaneswari Bhaduri) について、「みずからの身体によって書いた一人の形象 (a figure who intended to be retrieved, who wrote with her body)」と述べる一方で、彼女の行為は「死を通じて『語る』こと (to “speak” across death)」(Spivak, 1999=2003: 354-5) であったと表現している。個人の行為が「書く」ことであると同時に「語る」ことであるとされるのである。

この例から二つの重要な論点を導き出すことができるだろう。第一に（繰り返しになるが）、弱者の主張を指して用いられる「声」という比喩は、きわめて一般的であり、ほとんどの場合着目されない。スピヴァクの読者の多くは、テキストの中の「声」という表現が比喩であること自体にそもそも気づかないかもしれない。私たちは「声」という言葉を「政治的な自己表現 (political self-representation)」(Weidman 2003: 196) という意味でとりたてて意識せずにもあまりにも頻繁に用いているからである。だから私たちは「マイノリティの声を聞くべきである」などとしばしば主張する。例えば、ブライアン・アティグはアメリカの「メインストリーム」のポップミュージックに対して同性愛者が与えた影響、アティグ自身の言葉で言えば「同性愛の価値 (homosexual value)」について、「ゲイの声」(the gay voice) という表現を用いている (Attig 1991)。ここでゲイの働きかけが「声」という言葉に何ら問題なく置き換えられていることに注目しなければならない。わたしたちが物理的に他者の「声」を発することはできない、という「事実」を反映して

か、「声」はアイデンティティ、自己表現、あるいは個人の独自性を指す最も強力な比喩として用いられているのである。

二点目は一点目と矛盾しているように思えるかもしれない。すなわち、スピヴァクの文章の中では「声」（あるいは「話す-聞く」）の比喩は「読む-書く」という比喩の系列と意味としては重なっており、しかもどちらかという後者の比喩の方が好んで用いられているという点である。デリダの音声中心主義批判の影響の下¹、スピヴァクは彼女自身の「サバルタンは語ることができるのか」という有名な表現に反して、自らの議論をテキストの水準において進めていく。デリダとスピヴァクの理論的な連関を考えれば（スピヴァクはデリダの『グラマトロジーについて』を英訳し、長大な序文（Spivak 1976=2005）をつけて出版した）、スピヴァクが「声」という比喩の使用を「読む-書く」という比喩に横滑りさせたことはそれほど不思議ではない²。

このようにして「物質的な意味での声は比喩としての声への関心にかき消されてしまう ([t]he material voice disappears in the interests of voice as metaphor)」(Gibson 2001: 650)。しかし、物理的な声は重要でないわけではない。例えば、自らのジェンダー・アイデンティティにその物理的な声がうまく調和しないことに苦しんでいるトランスジェンダーの人々が存在する。そのような人々は、自らの身体上の制約と折り合いをつけながら自身の物理的な声を自らの望む性別としてのふるまいの中に位置づけていく必要がある (Minematsu and Sakakibara 2007)。他方、ある人物がゲイか否かを見分ける

¹ デリダによれば、音声中心主義とは「語り (parole) が本質的に書かれたもの (écriture) に優越する」という西洋哲学において中心的な思考のあり方のことである。デリダ自身はいくつかの文章の中でこの parole-écriture の二項対立の脱構築を試みている。デリダのいくつかの文章を取り上げ、この脱構築が語られた声の地位を引き下げるだけのものにすぎないのか、のちほど検討する。

² むしろ、スピヴァクの議論がテキストのレベルの外側に安易に「リアリティ」を想定しないことは、表象の観点からクィアな人々の生存と抵抗を考えるに際して肯定的に捉えられるべきかもしれない。

ことのできる話し方の特徴を探る言語学的研究 (Gaudio 1994) は数多くおこなわれてきたが、みな失敗に終わっている。クリアな人々とその身体について考えるためには、私たちは比喻としての声だけでなく、物理的な声にも焦点を当てねばならないのである。したがって、私たちは物理的な声の重視を音声中心主義の軽率な再生産として直ちに退けることはできないし、退けるべきでもない。

言い換えるならば、私たちは自らの物理的な声を救い、あるいはクリアな人々の生存に資する知見を引き出すために、「『声』という表象上の比喻を不安定化 (destabilize [...] the representational metaphor of “voice”)」 (Weidman 2003: 196)させる必要があるのである。もちろん、スピヴァクが音声中心主義批判にもとづき「書く/読む」という表現を選択したことを踏まえれば、私たちが自らの物理的な声を美化してしまうことには警戒すべきである。人びとの物理的な声は安易に理想化されることなく救い込まなければならない。

[3]声の三位一体説

セクシュアリティ研究はミシェル・フーコーの時代から声を発するという行為を扱っていた。あまりにも有名な「セクシュアリティの装置」の検討に際し、フーコーはキリスト教の文脈における告解の持つ性的なアイデンティフィケーションの機構について詳細に議論している (Foucault 1976=1986)。自らの罪を声を発して懺悔することは、声という目に見えない鎖でその罪を話者の身体に括りつけ、それによって話者の性的なアイデンティティを構築する。近代的主体性の編成においてセクシュアリティが重要な概念であることを踏まえれば、告解の装置とその効果は、いかに身体現象としての声がセクシュアリティとアイデンティティにとって重要な要素であることを明確に示している。

性に関する現代の研究においては、声とセクシュアリティ（あるいはジェンダー）のより直接的な連関が想定されているように思われる。物理現象としての声から人びとの性別を判定することができるか、できるとしたらどのようにか、を明らかにしようとする研究は多く存在する (Jacobs, Smyth and Rogers 2000)。ゲイ男性に特徴的な話し方に関する研究 (Crist 1997; Jacobs, Smyth and Rogers 2000) があれば、他方でそもそも「ゲイに聞こえる (sounds gay)」 (Gaudio 1994: 31) とはどのようなことを意味するのかを問う研究も存在する。

しかし、声とセクシュアリティの連関についての精査について、私たちは問いを転換すべきではないかと思われる。すなわち、私たちはそこに声とセクシュアリティの連動を見てとるべきではなく、それがあつた種のイデオロギーや規範の効果であると考えべきではないだろうか。「ゲイの声」に関する研究はゲイ男性を異性愛男性から差異化する決定的な音声学の要素を発見できていない。にもかかわらず、話しているのを聞けばその人のセクシュアリティが分かる、という観念もまた一方で広く信じられてさえている。おそらくそこには、私たちの物理的な声が私たち自身のセクシュアリティやジェンダー、別の言い方では性的なアイデンティティを正しく反映している、という前提がある。それゆゑ私たちは聴き手に自身のセクシュアリティやジェンダーを正しく理解してもらうために、あるいは逆に自身が異性愛主義社会における非規範的な性を生きる人間であることを隠すために、自分の声をコントロールしようとするのである。ゲイ男性のオペラ鑑賞に関する研究の中で、コステンバウムは次のように述べている。

(...) 西洋形而上学において、話され歌われる言葉は書かれた言葉よりも信頼に足るものである (more authority)。声は存在と一致する、という神話は、われわれがかつてより知識を蓄えたにもかかわらず根強いものであり続けている。われわれは声を盗むことはできず、二つの声

が酷似することはなく、よい声を見つけることは身体を自由にする
ことであり、誰もが歌うことができると信じている。声を持つことがアイ
デンティティを持つことであるというこの慣習は、性が人間の本性
であると同時に神話であるのと同様、文化的な神話である。
(Kostenbaum 2001: 155 翻訳引用者)

コステンバウムが指摘するように、私たちは声とセクシュアリティとアイ
デンティティの結びつきを一種の神話と捉え、そこに批判的な目を向けな
ければならないだろう。ここで、この三者の結びつきを声の三位一体説と呼ぶ
ことにする。私たちは自らの声を聞くことを通じて自らの身体にまつわる欲
望と、自らの内面に存在するアイデンティティを結びつける。なぜなら、こ
こでは声は両者を反映したものとみなされているからである³。声を聞くこと
を通じてその人の内面が認識される。このような働きをシルヴァーマンは
「言説的内面性(discursive interiority)」(Silverman 1988: 149) と呼び、身体
を考察する際に注意すべきだと述べる。

私は実際の身体と言説的な身体の混同に何の基礎もないと言いたい
のではない。意味は一方の秩序に属し、生物学的身体は他方の秩序に属
するが、しかし前者が我々の後者への関係を調停し、実際に決定する
のである。(…) [フェミニストの] 作業の狙いは前言説的なセクシ
ュアリティの解放ではなく、女性がその身体性を生きる言説的条件の
変革であるべきである (Silverman, 1988 :146 翻訳引用者)

³ 視覚に焦点を当てた研究においては、身体を「見る」ことによってその人の
アイデンティティを把握したり理解したりすることができる、という素朴な
観念に対する批判がすでにいくつもなされている。例えば Shimizu (2008)は、
身体と、身体へのまなざしを通じて他者から想像されてしまう内面性の間の
ずれに焦点化し、このずれをクィアな人びとが生き延びる策について緻密に
検討している。

ここで、私たちの取りあげたい物理的な声がまたしても「比喩的」な意味のさらに奥底の言説的な水準に関連していることに着目しなければならない。たしかにフーコーの時代から物理現象としての声の重要性は認識されていたが、声の研究には不十分な点があった。なぜなら、私たちは単に比喩的な意味での声（あるいはその分析）の水準に留まっているからである。「声」を単に比喩的な意味で用いる過誤は避けられなければならない。

しかし、ここで自らの物理的な「声」を指すために「文字通りの声」という表現を用いた場合、すでに私たちは「声」を話すことの領域から書くことの領域に移行させて理解してしまっている。「文字」は音ではなく視覚的な要素だからである。「文字通りの声」は「文字」ではない、という言葉遊びにも似た真理は、おそらく声をそのものとして扱うことの難しさ、さらには声そのものを無防備に想定してしまうことの危険性を示しているとすら言えるかもしれない。

私たちは「真の」「身体の」声に（それが言説的内面性であることを踏まえて）焦点を当てなければならない。その上で、上述の傾向、すなわち私たちが「声」を（政治的な）自己表現を指す比喩として解釈してしまう傾向を再考しなければならないのである。

くわえて、言説的内面性をめぐる議論にもとづけば、私たちは「生物学的な声」なるものがあらかじめ存在しているとの前提することを避けねばならない。ジュディス・バトラーの「セックスは常にすでにジェンダーである」(Butler 1990=1999: 67) という表現は、構築以前の自然として身体を捉えることの明確な拒絶である。この議論を声に関する議論にも適用させることができるし、そうすべきだろう。では、声の身体的な側面なるものを、どのように考えていけばよいのだろうか。次章では、声と身体に関する議論を検討し、そこに存在する「罣」を指摘する。

[4]身体をともなった声？

フェミニズム、あるいはクィア・スタディーズにおける物理現象としての声と身体に関する研究はそれほど多くはない。しかしいくつかの研究においては声がそれを発する身体の従属的な地位を表象する重要な要素とされてきたことが指摘されている。この指摘は、デリダが検討した西洋哲学の伝統的発想、すなわち「書かれたこと(ecriture)」に対する「話されたこと(parole)」の優位、という考え方とは対立している。シルヴァーマンは、ハリウッド映画における女性の「画面」の中で響く(diegetic) 声が、男性とは異なり身体の中に囚われ、それゆえ「画面」の外から響く(non-diegetic) 仕方で語ることのできない女性のイメージの映画的な表象であることを明らかにした(Silverman 1988: 45)。男性あるいは女性の登場人物が「画面」に対してどこから声を発するのかわけだけでなく、何を発するのかもまた重要である。シルヴァーマンは、ハリウッド映画によく見られる、女性が泣き(cry) (Silverman 1988: 69, 78)、叫び(scream) (Silverman 1988: 83)、ノイズを発したり(make noise) 喚く(babble) (Silverman 1988: 78) 場面についても分析している。シルヴァーマンによれば、女性の発する、意味を持たない声は、女性自身の身体に対する無力さを示すものである。物理的な声はここでは従属を暗示する表象の形式として機能しているのである。シルヴァーマンの分析にしたがえば、ジェンダーやセクシュアリティの観点から考える場合、話されたもの(parole)が書かれたもの(ecriture)より優位である、という音声中心主義を無批判に正しいとすることはできない。むしろ「話されたもの」はハリウッド映画の伝統の中では価値の低さの表象として扱われてきたからである。

もちろんこのような伝統に抗して声を扱った映画も存在し、シルヴァーマンもそのような作品を取り上げて分析しているが、残念ながらその革新性は本稿の関心とは重ならない。シルヴァーマンはヴォイスオーバーないしヴォイスオフと呼ばれる手法（ナレーションなどに典型的な、画面の外から声

が語るあり方)を、女性をその身体から解放するものとして肯定的に評価している(Silverman, 1988)。ポピュラー・ミュージックの分野ではジャーマン-アイヴンズが、カレン・カーペンターのブレス音の聞こえない歌唱(の録音)をクリアなパフォーマンスとして評価している。ジャーマン-アイヴンズによれば、カレンの歌から理解されるカレンの身体はサイボーグのような「想像された身体(imagined body)」であり、それは彼女の生物学的な身体から既に離れたものだからである (Jarman-Ivens 2011: 86-93)。

しかし声を発し手の肉体から分離する技術に基づいてなされるこれらの主張は、むしろ自身の目的を裏切るように思われる。そこでは、身体が(特に女性の)自己、あるいはアイデンティティを閉じ込める牢獄である、という観念は覆されるのではなくむしろ強化されているからである。そもそも、もし声を身体から取り外すことが「クリア」なことなのだとすれば、私たちは文字通りの意味でも比喩的な意味でも声を失うことが「クリア」だと評価しなければならない。

身体でありながら生存を希求することを求めるのであれば、物質的な声を私たちの生身の身体から排除しない、という方針が堅持されなければならないのである。このような「身体に埋め込まれた(embodied)」声の一例として、歌うという行為、とりわけ西洋古典音楽におけるそれについて、続く2つの章で検討していく。

西洋古典音楽における歌の検討に移る前に、「身体(性)をともなった声」という観念自体が一種の比喩であって、実際には生物学的身体のことを指していない、という可能性にも再度注意を喚起しておきたい。このことを例証するために、西洋古典音楽における声に関する最も有名な概念の一つ、すなわちフレデリック・バルトが述べた「声のきめ(le grain de la voix)」について検討する。

バルトは身体の生き生きとした魅力に満ちた声を「きめ」のある「声」として評価している。

《きめ》とは、歌う声における、書く手における、演奏する肢体における身体である。私が音楽の《きめ》を知覚し、この《きめ》に理論的な価値を与えるととしても（それは作品の中にテキストの存在を仮定することだ）、私は自分のためにまた新しい評価表を作ることはできない。その評価は、多分、個人的なものであろう。(Barthes 1982=1984: 197)

しかしながら、音楽の研究においてしばしば用いられるこの「声のきめ」という概念は「神秘化され続けている(has been mythologized)」(Dunsby 2009: 113)。すなわち、学者の個人的偏愛のレトリカルな保証となっている場合が多いのである。したがってダンスビーが次のような疑問を抱くのも当然である。「『声のきめ』概念は、本当にバルトが主張するような何らかの差異の程度を示すことができているのだろうか (Can the ‘grain of the voice’ really make the degree of difference Barthes is claiming?)」(Dunsby 2009: 123)。くわえてこのような疑問を投げかけることもできるだろう。「きめ」が身体と強く結びついているとして、ではそもそも私たちは「きめ」の全くない歌声というものを想定できるのだろうか。少なくとも西洋古典音楽における通常の歌唱を考える限り、身体なき声なるものを想像するのは不可能に思われる。もし「きめ」のない声の存在を想定することができるのであれば、その時不在とされる「身体」はそもそも生物学的なものでは全くない。「『声のきめ』は物質的な身体とは別の何かを記述している」(Kheshti 2008: 75) にすぎないのである。

バルトのいう「身体」とは比喻であり、バルトは「身体」を伴う声という観念を理想化している。「声のきめ」という観念は、私たちの生身の身体とは異なる何ものである。バルトの「身体」という観念は、バルトが好む歌唱スタイルの「原因」を探し出す遡及的な構築の中で見出されたものでしかない。例えば、バルトが「きめ」の特徴を説明するために利用した意味生成

性(significance)という概念自体に着目してもこのことは明らかである。この概念は、意味作用(signification)のプロセスの名状しがたい特徴を名指したものにすぎず、バルト自身、「私はその^{シニフィエ}所記が何であるか知らない。少なくとも、名づけることに成功しない (Je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer)」(Barthes 1970=1984: 75) と述べているのである。バルト自身からして「声のきめ」を定義する決定的な要素を明確に説明できていない。

この事実は、身体的経験としての声を比喩的な「声」から救い出そうとする際、私たちが気づかぬ内に容易に前者を美化してしまう、それも実際には比喩の圏内においてそうしてしまう、という危険性を（またしても）示している。さらなる例を挙げることもできる。バルトはきめのない声にフェノテキスト(pheno-text)、きめのある声にジェノテキスト(geno-text) という造語を当てて対比させる。ここでは「きめ」という「身体的な」要素が、「テキスト」上の要素によって「汚染」されているのである。「歌は語る必要がある。もっと適切に言えば、書く必要がある (Il faut que le chant parle, ou mieux encore, écrive)」(Barthes 1982=1984: 194 強調原文) という表現に見られる、歌うことを書くことに喩えるバルトの傾向は、バルト自身が声の物理的な側面に重きを置いていたように見えて実のところテキスト上に現れる限りにおいての「物質性」の範疇で思考していたことを示している。

発生としての歌(geno-song) とは、歌い、かつ、語る声の量である。意味作用が、《言語の内部から、そして言語の物質性そのものにおいて》芽生える空間である。それは伝達や（感情の）表現や表情とは無縁の能記の戯れだ。メロディーが新に言語を加工する生産活動のあの先端（あるいは、奥底）—言語が語るものでなく、その能記=音の官能、その文字の官能だ。(Barthes 1982=1984: 190 冒頭の強調は原文、末尾の強調は引用者による)

ここでも、意味ではなく音そのものの魅力を取り出すために、テキストに対する「文字」という要素が説明に導入されている。しかし、そのような比喩自体が「聴く」ことを「読む/書く」ことに引きつけて解釈する還元の誘惑に負けているのである。確かにバルトは「きめのある声」を分節化や意味といった「きめのない声」の（テキストに関するものでしかない）特徴から引き剥がそうとしていた。しかし、その試みは不完全なものにとどまるのである。

物理的な声を比喩的な声から分離しようとする際、私たちがいかにテキスト上の恣意的な操作によりそれをなし得たことにしてしまうかは、上記の例より明かである。バルトの「声のきめ」の議論に典型的な「畏」から、生身の身体から発せられる物理的な声を救いだすために、テキスト上に現れる「物質性」は批判的に再考される必要がある。そうでなければ、私たちは自らの物質的な声をテキスト上の操作で安易に美化することになり、それは安易な「話されたこと(parole)」の専制を帰結するだけだからである。物理現象としての声は、かなり慎重な手つきで検討されなければならない。

[5]代補する声

「身体に埋め込まれた」声の検討によって声の三位一体説に対峙するための手がかりを、ナオミ・カミングの器楽に関する議論の中に見つけることができる。カミングは器楽をめぐるコミュニケーションにおいて声にまつわる表現が流用されていることを指摘して、次のように述べる。「『比喩』という語を使う際は、比喩の言語と文字通りの言語の区別が特定の共同体において設立されたものであると考える ([w]hen I use the term “metaphor” [...] I will take it that the distinction of literal from metaphorical language is established within a given community)」(Cumming 2000: 52 訳文・強調引用

者)。この発想をふまえ、声の三位一体説とその効果を歴史的な文脈において精査することは有用だろう。詳しくは後述するが、西洋古典音楽における声乐と器楽の間の緊張関係は、異性愛主義と密接に結びついている。この点に着目することで、クィアな人々の生存に引きつける形で「声」をめぐる問題を考えていくことができる。本章ではそのような観点から声の三位一体説の歴史的な文脈をまず考察していく。

クィア音楽学の最も有名なアンソロジー、*Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology, 2nd edition*, (Brett et al. 2006) において、編者であるブレットは同性愛と音楽性(musicality) が重ね合わされることで西洋古典音楽が異性愛主義に基づくものとして構築されたと述べている(Brett 2006)。セクシュアリティに関する歴史研究の第一人者であるジェフリー・ウィークスが述べているように、同性愛の誕生とは、単なる行為として同性間の性行為が存在するという認識から、同性間の性行為を志向する者、すなわち同性愛者としてのアイデンティティを持つ者が存在するという認識へと変化があったことを意味する(Weeks 1990)。一方、音楽性という概念の創成は、音楽の美的な価値が倍音構造などの超自然的な論理（これを指して **musicalness** と呼ぶ）に由来するとの観念から、個々の音楽家たちの能力に由来するとの観念へと変化したことに連動している（音楽性が個人に帰せられるという観念が現在でも十分に有効であることは、「音楽性の高いミュージシャン」などの日本語表現が現在でも広く流通していることから明らかである）。性的なアイデンティティと音楽の能力がともに個々の身体に埋め込まれていることは、これらの観念が生まれた 19 世紀後半における音楽界の異性愛主義を準備することとなった(Brett 2006: 352)。異性愛（主義）者の音楽家たちは、同性愛者の音楽家を性的に「逸脱」していて音楽的な能力に欠ける者として排除したのである。もちろん性的「逸脱」と音楽的能力の欠如の連関は偏見に基づくものだが、この偏見自体が、セクシュアリティと音楽性が個人の身体に宿る性質として考えられたことによって可能になっているのである。

音楽の自律性という観念は、同性愛（者のアイデンティティ）に対する偏見をともなって、声の三位一体説図式における異性愛主義を形成する。声、セクシュアリティとアイデンティティの結びつきを、性に関して「中立的」なものともみなすことはできない。歴史的には、これらの連関の「発見」は同性愛観念と強く絡み合っており、ホモフォビックな音楽家たちは「声」の低い音楽的価値を「逸脱」者としての同性愛者としてのアイデンティティと結びつけて排除したのである。ブレットとウッドが述べるように「音楽を同性愛から分離しようとする必要性は、音楽が日常生活を超越しており社会的影響や社会に対する表現といったものからは自律している、という重要な信仰によって駆動させられている ([t]he need to separate music from homosexuality has driven the crucial belief that music transcends ordinary life and is autonomous of social effects or expression)」(Brett and Wood 2006: 353)。ホモフォビックな音楽家たちは、音楽家はみな同性愛者だ、というイメージを払拭するために、音楽を世俗（ここに同性愛者の存在も含まれる）から隔離しようとしたのである。音楽の自律性という観念は、歴史的には「絶対音楽」(Dahlhaus 1978=1986) という概念へと結びつけられていくことになる。

かつて器楽を弁護するとき、まだ自立せず声楽をモデルにして方向づけしていたわけだが、こうした弁護は、情緒論や感情美学における定式なり、伝統的モチーフなりに依拠していた。(…) 器楽の自立的理論が発展してゆくうちに、音楽は「心情の言語」であるという感傷的な捉え方とは矛盾する傾向、あるいはそこまでゆかずともきわめて具体的な情念を解釈し直して、茫漠と虚空を漂っていて世間とは縁もゆかりもない「抽象的ナ^{ママ}」感情にしてしまう、という傾向が支配的になったのである。(…)「絶対音楽」(…) の理念はいかなる信念にひそんでいるのかというと、器楽は概念も対象も目的ももたないわけで、まさにこの理由によ

って器楽は音楽の本質を一点の曇りもなく純粋に明言しているのだ、という信念こそがそれにほかならない。決定的なのは器楽が実在しているということではない。それがどう見做されているか、ということこそ決定的なのだ。(Dahlhaus 1978=1986: 13-4)

絶対音楽の概念は、器楽の賞賛と声楽の排除を伴っている。なぜならば、器楽は「言葉」という音楽にとって余分な要素を含んでいるからである。同性愛者の音楽的な能力の低さ（というイメージ）と、「言葉をともなった声」は、ともに排除される。声の三位一体説は、（三位一体という「神々しい」性質を表すものでは全くなく）、異性愛主義によって否定的なものとしてみなされ、まるごと排除されるべきと考えられた三項の連関であり、ホモフォビックな歴史を背負わされたものとして理解されねばならない。

ここで重要なのは、両者の結びつきが時に同性愛者自身によって強化されたことである。なぜならば、「明確に言葉にすることのできない同性愛を象徴するため」(to symbolize a homosexuality they could not state clearly in words) (Kostenbaum 2001: 190) に音楽（特に歌）を利用する同性愛者もまた存在するからである。このように抑圧者側と被抑圧者側が共犯関係を結ぶことで、同性愛者、そのアイデンティティとその声は緊密に関連することになり、そしてそれら全ては絶対音楽の自律性と明確に対置されるものとなったのである。

ここで、声が（いつの間にか）比喻としてこの図式の結節点となっていることに着目することが必要である。「隠すべき同性愛」を語るための声は、本稿冒頭で述べたような「政治的主張」としての声にその意味が重なっている（少なくとも重なる部分が存在する）。したがって次のように問うことが可能だろう。すなわち、声に着目することで、異性愛主義へのどのような抵抗が可能になるだろうか。そして、いかにして「声のプレゼンスの役割を問うことを通じて、いわゆる絶対音楽の自律性という本質を揺さぶる(challenge

the autonomous nature of so-called absolute music, through questioning [...]the role of vocal presence)」(Tolbert 2001: 456-7) ことができるだろうか。

鍵となるのは、絶対音楽の歴史の中に（デリダの言うところの）代補のはたらきが隠れているという事実である。絶対音楽の特徴の一つであるヴィルトゥオージティ（高度なテクニックを持った演奏者の名人芸）は、実は 17 世紀にアルフォンソ・デステによって雇われたソプラノ歌手の歌唱スタイルに由来する(McClary 2012: 96)。17 世紀以前には、キリスト教の（禁欲の）美学に基づき、典型的な歌唱スタイルは感情に訴えかけるようなものではなかった(McClary 2012: 80)。そもそも、歌手の多くは男性であった。なぜなら、当時女性の歌手は売春婦とみなされ嫌悪されていたからである(McClary 2012: 81)。アルフォンソ・デステがこの伝統に逆らい技巧的なソプラノ歌手を雇ったことにより、器楽の分野でもヴァイオリンのアクロバティックな演奏が新しい流行となった。このようなヴァイオリン至上主義が、器楽奏者の間でヴィルトゥオージティの称揚に資することとなったのである(McClary 2012: 96)。17 世紀に誕生してから現在まで音楽固有の魅力（の一つ）として捉えられているヴィルトゥオージティとは、実のところ声に由来するのである。

楽器の音は奏者の声である (Cumming 2000: 5, 88) とする感覚の中に今でもこの心性を見て取ることができるだろう。「声のこの絶対的な支配 ([T]his absolute domination of voice)」は「音楽を声の操作に似せようとする意志 (willingness to assimilate music to the operation of voice)」の現れなのである (Connor 2001: 470)⁴。絶対音楽という概念は器楽を称揚するものであるにもかかわらず、歴史的には声楽にその発生を負う。それゆえ、西洋古典音楽、とりわけ絶対音楽という発想における声の排除は、ヴィルトゥオージティの「起源」の忘却の上に成り立っているのである。ここに優位な要素が対立項

⁴ 「作曲家の声 (composer's voice(s))」という表現もまた存在する (Cone 1974)。

としてのみ意味を持つはずの劣位の要素によって支えられているとする代補のはたらきを見てとることができる。

しかしながら、ここでも排除された声を単に物理的な現象としてのそれとして（のみ）解釈することはできない。カミングが指摘するように、「ヴァイオリン奏者の『声』はこの世界に存在する特定の声のようなものではなく、個々のヴァイオリン奏者の『声』を人間でないものの『声』の例とするような『声』の観念の一般化を経由して理解されなければならない ([t]he violinistic “voice” [...] is not like a particular voice in the world, but is understood through a generalized notion of “voice,” which guides recognition of each violinistic “voice” as an exceptional (non-human) case)」(Cumming 2000: 88)。西洋古典音楽における「音としての声」という観念は、少なくとも部分的には音としてのそれではなく想像上の概念として理解する必要がある。

上記の議論は、音声中心主義の一般的な（あるいは単純な）解釈とは異なり、声は代補されるものではなく、むしろ代補するもので（も）あることを示している。一方で、（バルトの「声のきめ」概念のように）鳴り響く声の力はテキスト上の操作によって「創造」されている。これがいわゆる音声中心の機制として知られているものだろう。しかし他方で、人間の（音としての）声を器楽が真似る（あるいはそれに自らをなぞらえる）ことによって、器楽の演奏に力と魅力が付与される（にもかかわらずこの来歴はしばしば隠蔽される）。音声中心主義と声の関係は、おそらく想像以上に複雑なのである。しかし、音声中心主義批判の立役者であるデリダが、声の持つこのような働きに本当に気づいていなかったのだろうか。むしろ、ヘテロノーマティヴな声の三位一体説を転覆させるために、デリダの緻密な議論を単純化された「音声中心主義批判」に還元せず、もう一度読み直すべきではないだろうか。次章ではその作業をおこなう。

[6]ルソーの議論における鎖

実は、歌うことに着目すると、デリダは声／テキストのヒエラルキーの単純な転覆よりもはるかに複雑な議論を展開していることがわかる。むしろ、デリダは複数の「声」の間の連続性を指摘することによって、本稿の目的にとって重要な示唆を与えてくれるのである。

『グラマトロジーについて』(Derrida 1967b=197) においてデリダはルソーの『言語起源論』中の歌に関する議論を緻密に読み解くが、そこに見られるのは代補するもの(ecriture)とされるもの(parole)の二項対立の脱構築だけではない。むしろデリダは、ルソーの議論の中に、複数の二項対立が比喻の鎖で繋がれることで意味が横滑りするさまを読み取っている。

ルソーは、歌が「人間の情念」に基づく「叫びや歎き」にルーツを持つものであり、それらを模倣したものだと議論している (Derrida 1967b=1974: 下 111)。デリダは「叫びや歎き」と歌の二項対立を、模倣という概念の曖昧さを突くことで執拗に不安定化させる。

ルソーは[...] 二つの必然性の間で迷っている。つまり声の音程体系と音楽の音程体系との間にはっきり差異をつけること、にもかかわらず根源的な声の中に歌のあらゆる資源を保存しておくこと、これである。模倣の概念は、この二つの要請を曖昧に調停する。(Derrida 1967b=1974: 下 110 強調原文)

ルソー自身が指摘しているように、「もし歌が『人間の声の一種の変容』だとすれば、絶対的に固有な様相をそれに与えることは困難である(Si le chant est bien «une sorte de modification de la voix humaine», il est bien difficile de lui assigner une modalité absolument propre」(Derrida 1967b=1974: 下 109)。ルソーが「叫びと歎き」と歌の間の二項対立を曖昧に

しか語れないことは、むしろそれらの分離不可能性を示している。「叫びと歎き」なるものは、彼の枠組みの中の歌に光を当てるように、ルソー自身によって歌の「基礎」として構築されているにすぎないのである。

デリダはまた、歌と音声言語(parole)の間の曖昧さにも注意を向ける。ルソーにとって、歌から音声言語への移行の中心的な要素は動因は分節化(articulation)である。「それは情念から生まれた制度としての^{ママ}音声言語^{パロール}の扉を開くが、本原的な音声言語としての歌を脅かす(elle ouvre la prole comme institution née de la passion mais elle menace le chant comme parole originelle)」(Derrida 1967b=1974: 下 195)。デリダによれば、この脅威とは「偶然事」なものではなく、ルソーの議論そのものが必然的に内在するものである。分節化という観念は、歌と語りを分かち決定的な要素というよりはむしろ両者の連続性あるいは不可分性を隠す要素だからである。

この運動を、ルソーは一つの偶然事と考えさせたいようである。しかしながら、彼はそれをその根源的必然性において記述する。この不幸な偶然事は、また一つの「自然的な進歩」でもある。それは出来上った歌に後から加わるのではなく、充溢的な音楽を不意に襲うのでもない。お分りのように、分節化以前には^{パロール}音声言語は存在せず、それゆえ歌もなく、従って音楽も存在しない。だから情念は、分節化なしには表現されたり模倣されたりすることはあり得ないだろう。(Derrida 1967b=1974: 下 195)

歌と音声言語の区別を可能にする分節化という観念は、実際のところその連続性を示しているのである。より正確に述べるならば、歌から音声言語が生まれたという時間的経緯は、起源を遡及的に構成するフィクションにすぎない、と言えるのである。

デリダの語られるもの(parole)と書かれたもの(ecriture)の脱構築も、同様の

プロセスを通して理解されねばならない。デリダは、以下の文章において「子音的原理」なるものの持続性を疑っている。

子音的原理をもたぬ^{パロール}音声言語、つまりルソーによればあらゆる^{エクリチュール}文字言語から守られている^{パロール}音声言語は、^{エクリチュール}音声言語ではないであろう。それは、分節されていない純粹に自然的な叫び声という虚構的極限に存在するであろう。逆に、純粹な子音、純粹な分節化からなるような **lipsynching drag-queen**」(Risi 2011: 53) の魅力について考えることができる^{パロール}音声言語は、一つの純粹な^{エクリチュール}文字言語、代数学あるいは死んだ言語となるだろう。^{パロール}音声言語の死は、まさに言語の地平であり根源であるが、言語の外面的周縁の上に存在しないような根源であり地平である。いつものように、来るべき現在でも過ぎ去った現在でもない死は、^{パロール}音声言語の痕跡、保蔵、内的かつ外的な差延作用として、つまり^{パロール}音声言語の代補として、^{パロール}音声言語の内部につきまとい、それに作用しているのだ。(Derrida 1967b=1974: 下 330)

上記の議論は、物理的な声がつ、それ自体を内なる「自己」と結びつけるはたらきを理解するのに有用である。ルソーのテキストにおいては明確に異なるものとして位置づけられる「叫びと歎き」、歌、語られたもの(*parole*)、書かれたもの(*écriture*)は、書かれたもの(*écriture*)によって代補されており、実のところはひとつながりの鎖（ただし、始まりと終わりを持たない）のようなものである。したがって、物理的な声が私たちの「情念」を含むように思えるのは、実際のところは代補の結果にすぎない。外部性が書かれたもの(*écriture*)の中心的な特徴であることを鑑みれば、われわれの物理的なおよびそこに宿る「情念」に対する感覚は、実の所ひとつながりの鎖によって混入された内なる外部性にすぎないのである。

声に宿る情念を救うためには、むしろ私たちはそれが私たちの自己から取

り外されたものであることを認識しなければならない。その外部性がここまで繰り返しテキストの水準に立ち現れたことを想起するならば、私たちの物質的な声は、まさにレトリックではなく文字通り「文字通りの声」である、と言うべきなのである。こう言い換えてもよいだろう。物質的な声と比喻としての（＝テキストの水準における）声は、まさにそれが声であることによって明確には切断し得ない状態で存立することになるのである。それでは、クィアな人々の生存のために、堂々巡りや袋小路にすら見える声の曖昧な性質を利用することはできるのだろうか？

[7]「他者性によって自己の内を満たす」力

その解は、私たちが他人の書いた詞の乗る歌を歌い、それを楽しんでいるという単純な事実の中に存在する。すなわち、歌う行為は、歌や声が美化されてしまう外部性の「混入」のプロセスを、（暗黙のうちにであれ）戦略的に流用するプロセスと考えることができるのではないか。他人の書いた歌詞を、言い換えれば他者の沈殿物を、私たちが楽しんで歌えるという事実は、歌の魅力なるものが実際のところ何であるのかを例証している。すなわち、それは私たちのセクシュアリティやアイデンティティを反映しているとされる声を通じて自己を晒すことの喜びではなく、むしろ自己と他者の間の距離や溝を縮めたり混乱させたりすることにより、虚構のうちに「自己を晒す」ことの快楽なのではないか。代補により可能になるものとしての情念、というデリダの分析は、「自らの情念と声」をもってして他者の言葉を歌い、またその行為を自己肯定の手段として活用する可能性を開くのである。

このような虚構は、（ゲイ男性の）合唱団の活動においてしばしば観察されうる。ゲイ男性の合唱団は、異性愛主義的な権威からのゲッターとしての機能を持つゆえ、指揮者（ゲイ男性である場合が多い）に対するメンバーの反発という問題をしばしば抱える。なぜなら、指揮者もまた別種の権威だか

らである(Atinello 2006)。一般に、合唱団の活動においては「集合性と個人主義の間のバランスが問題になる(the balance between collectiveness and individualism is at stake)」(Myers 2011: 65)。ゲイ男性の合唱は、メンバーが自らの「政治的な声(political voice)」(Hilliard 2008: 354)を表出する活動でもあるため、集合性と個人主義のバランスの問題はよりいっそう解決が難しくなる。「不一致をめぐる交渉 ([T]he negotiation of dissensus)」(Myers 2011: 65) はきわめて厄介な作業となるのである。

しかしながら、ある意味ではきわめて奇妙なことに、ゲイ合唱団の活動において他者の言葉を歌うことそのものに対する心理的抵抗はほとんど問題にならない。異性愛を前提とした歌でさえ、多くの団員は自分自身の体験と重ね合わせながら歌うことができるのである。

声を発することが虚構において「自己を晒す」メカニズムであることに関するここまでの議論を踏まえれば、この事態を適切に説明できるだろう。物理的な声（を発すること）の中にすでに他者性は澱のように存在するのであり、歌うこととはまさに主体的に（≒私として）歌うことと他者の言葉を歌うことを一つの歌の中で調停する試みなのである。集団カミングアウトに関する議論を補助線として加えるとその意味が明確になる。マリィ（1997）は、1994 年におこなわれた第 1 回東京ゲイ&レズビアンパレードを、（パレードが集合的な活動であることによって）個人のジェンダーやセクシュアリティが暴露されることを避けつつクィアな人々が集団としてカミングアウトすることが可能となる機会として評価する。クィアな人々にとって、自己を晒すことはホモフォビックな、あるいはトランスフォビックな攻撃に身を晒すことを意味する。したがって、個人のアイデンティティを集団での行為に溶け込ませることは、自己解放につながる生存戦略としてきわめて有効なのである。同様に、ゲイ男性の合唱団においては、この戦略によって個々のゲイ男性は「自己」を解放しつつ音楽の快楽を手に入れることに成功している。

物理的な声において他者性と自己のアイデンティティが不可分だとするデ

リダの概念化にしたがえば、ここで「声」の魅力をそれを発するものと聴衆の間の差異を越えるものとして捉えることもまた可能である。デリダにとって、音声中心主義の基本的な条件の一つは「私が語るとき、私が語っているあいだに私が自分の話を聞いているということ」(Derrida 1967a=2005: 172 強調原文)である。デリダはこの無媒介性を「純粋な自己-触発」(Derrida 1967a=2005: 176 強調原文)と呼ぶ。

さらにデリダはこの無媒介性をもう一つの関係性に適用する。すなわち、声を発する者と聴くものの間にである。ルソーの議論を批判的に引用しながら、デリダは「聴覚がつねに視線よりも受動的に、刺激にたいして開かれ提出されている」(Derrida 1967b=1974: 下 181) 事態について検討する。そして、デリダは情念が声を生むのではなく声が情念を生むこと、自身の声を聞くことでそれが起こるときでさえ、そこにはある種の「他者性」(ゆえの「暴力性」)が存在することを述べるのである

音声はわれわれの心を動かし、興味を抱かせ、われわれの内部に侵入するがゆえに、いっそうわれわれの情念をかきたてる。それは内面性の境位であるが、その訳は、その本質、その固有の活力が自身の受容を余儀なくさせるということを内包しているからである。すでに指摘したように、私は目を閉じることができ、私が見ているものによって、また遠くに認められるものによって心が動かされるのを避けることができる。しかし、私の受動性と情念は、ともにアクセントから逃れられない。「感覚器官が逃れることのできぬアクセントは、感覚器官を通じて心の奥底にまで侵入し、われわれの意志とは無関係に、そのアクセントをひきおこしている心の動きをそこにもたらず。」声は暴力的に私の中に侵入する。それは侵入と内面化の特権的な道であって、その相互性は「自分が=話すのを=聞く」ことの中に、声と対話の構造の中に、生み出される。(Derrida 1967b=1974: 下 189)

たしかに「声は、自分を聞く〔＝聞かれる〕」(Derrida 1967a=2003: 169 強調原文)。ただし声は、すでに他者性によって支えられていることによって声として存立することが可能になる。自己と他者性の同時の存立が、声において成立しているのである。このことの例を挙げることもできる。古代ギリシャにおけるコロス（合唱 *chorus* の語源である）は、聴衆の反応を代理し、それらを演劇自体の中に組み込んでしまう装置であった。4 章で指摘した音楽（特に声楽）の魅力が何であったのかを、この観点からこそ正確に理解できるだろう。その魅力とは、代補の結果として自他の境界を越える声の機能のことなのである。実際、この機能は音声中心主義的な歴史のなかで、戦略的に活用されてきた。私が聴くとき、「声は完全に私のためにあるものであり、まるでこの声のたった一つの響きによって体全体が包まれ満たされるかのようである(the voice is meant entirely for me, as if my entire body were enveloped and *replenished* from the singular tone of this voice)」(Risi 2011: 50 強調引用者)。自己の内を満たすものは、他者である。とするならば、音声中心主義の伝統は、一方で声の三位一体説を強化すると同時に、自己と他者の境界を溶かしてしまうことで、声の三位一体説を脱構築してしまっているものである。

「他者性によって自己の内を満たす」声の力は、実際に声を発することなく声の魅力を感じるという体験を説明することができる。例えば、「リップシンクするドラッグクィーン」(lipsynching drag-queen) (Risi 2011: 53) の魅力について考えることができるだろう⁵。リップシンクは、模倣される側の演者に対する模倣する側の不十分な同一化ではない。むしろ、それは模倣される側の声の模倣する側における身体への取り込みである。なぜならば、声

⁵ リップシンクとは、既存の歌の音源に合わせて唇を動かす（＝「口パク」する）こと、あるいはそのような方法を用いたパフォーマンスである。例外はあるが、観客の笑いを引き起こすことを意図したものが多い。

はその魅力ゆえに、発する身体から取り外され、模倣する身体と模倣される身体を無媒介的につなげるからである。他者の物理的な声を受け取ることは、自らの声を得ることなのである。コステンバウムはこの事実を、ディーヴァ（歌姫）のファンであるゲイ男性に関するエピソードを引きつつ次のように表現する⁶。「耳でなく、喉がディーヴァを受け入れる(The throat, not the ears, receives the diva)」(Kostenbaum 2001: 16)。コステンバウムはまた、「声はドレスのようなものであり、レコードを流すことは音のドラッグである(A voice is like a dress; playing a record is sonic drag)」(Kostenbaum 2001: 49)とも述べている。

個々の身体の内に関じこめられている個人のアイデンティティの境界を越える声のはたらきを認識すれば、私たちは私たちの声によって「男」と「女」、「異性愛」と「同性愛」、あるいは「普通」と「奇妙な=クィアな」の間の境界を崩すことができるかもしれない。例えば、ウッドはレズビアンにとって魅力的である声を指し示す「サッフォー的音(sapphonic)」という造語によって、男性と女性の声やその音域の境界を不安定化させようと試みている(Wood 2006)。しかしながら、ここまでの議論を踏まえれば、声の三位一体説やその異性愛主義を弱体化させるために、新しいタイプの声を作り出す必要はない。声の「他者性によって自己の内を満たす」力を考えるならば、ウッドの戦略はリダンダントである。声はすでに、ジェンダーやセクシュアリティの境界を超え、ある身体を離れ別の身体を満たすクィアな力を潜在的に持っているからである。

例として、J-Pop における性別越境(gender-crossing)を挙げてもよいだろう。女性歌手が男性の語り手として女性への愛を歌い、その歌が男女どちらの聞き手からも聞き手自身の心情を表すものとして受けとられる、という例は枚挙に暇がない。ゲイ男性(と思われる)歌手が異性愛男性として女性への愛を歌

⁶ 女性歌手とゲイ男性のファンについては(Amico 2009)も参照。

う歌が、ゲイ男性に自身の心情を表す歌として愛聴されることも珍しくない。

クィアな人々をテーマとしたミュージカルにおいては、声の「他者性によって自己の内を満たす」力が一層顕著になる。登場人物が「魂の叫び」として突然に歌い出すというミュージカルに定番のパターンは、『レント』『ヘドウィグ・アンド・ザ・アングリーインチ』『ヘアスプレー』などにおいて、抑圧された（クィアな）人びとがその苦しみを表現するものとしてしばしば活用される。これらのミュージカルの人気は、クィアな人びとの苦悩がクィアな観客だけでなく「ストレート」な観客にも追体験されていることを示している。また、それがミュージカルとして人気の作品であることから、声の持つ、身体から離れ別の身体を満たす力が働いているがゆえの人気と考えることも可能だろう。

私たちは、どのような声がクィアな人々の生存に役立つのかを分析するのではなく、むしろ声の三位一体説が、当の三位一体の声自体が含む力によっていかに不安定にさせられるかを分析すべきなのである。

[8]結論

デリダのルソー解釈において歌、語られたこと (parole)、書かれたこと (écriture) が「連続体」であると指摘されていたことを踏まえると、身体から離れ別の身体を満たす力を、歌だけでなく声を発すること一般にあてはまるものと考えることができるだろう。声は三位一体を解体するために流用されねばならない。デリダ自身は、語ることの重要性について次のように述べる。

だから残されているのは、現前性の輝きを代補するために語ること、
回廊に声を響かせることである。(Derrida 1967a=2003: 233)。

しかしながら、リップシンクするドラッグ・クィーンやクィアな人々が重

要な役割を果たすミュージカルの人気は、声を発すること自体は、声の持つ「他者性によって自己の内を満たす」力を利用するためには必ずしも必要ではない、ということを示している。声の「他者性によって自己の内を満たす」力の流用は、単に声を聞くだけでも可能である。「声を響かせろ」というデリダのロマンティックな誘惑は、デリダ自身の議論の不要な拡張として批判されなければならない。響いている声が存在するならば、それはもう私の声なのだ。

『ポストコロニアル理性批判』において、スピヴァクは「サバルタンは語ることができるか」という問いに対して次のように補足的に言及している。「彼女は『語った』。が、女性たちには彼女の声は『聞こえなかった』し、今日も『聞こえていない』([s]he “spoke,” but women did not, do not “hear” her) (Spivak 1999=2003: 原著 247)」。しかし、私たちはここまでの議論を踏まえ、より肯定的な洞察をスピヴァクの記述に付け加えることができるだろう。私たちが自らの声を聞くことができるのなら（当然できるのだが）、もうすでにそこに他者は存在しているのだ。なぜなら、私たちそれぞれが閉じ込められている声=セクシュアリティ=アイデンティティの三位一体を超え、まさに当の声自体が持つ身体を離れ別の身体を満たす力によって、私たちと他者がつながる回路はすでに可能になっているからである。

私たちは、声の持つ神話の「自己破壊的」な力を、私たち自身の生存のために流用すべきなのである。声の三位一体説に自己が捕えられている、そして声が他者性に満ちている。この二つの条件は、声が自己と他者を繋ぎうることを帰結する。このようにして私たちは冒頭の例に回帰する。私の声を私が聴くことができるならば、「女性の声」「マイノリティの声」「弱者の声」「現場の声」「当事者の声」は、他でもなくこの私の身体のうちに存在する声として聞きとることができるはずである。私たちは、自らの生存に資する声の神話をすでに手に入れているのだ。

引用文献

- Amico, Stephen, 2009, “Visible Difference, Audible Difference: Female Singers and Gay Male Fans in Russian Popular Music.” *Popular Music and Society*, 32(3): 351-70.
- R. Brian Attig, 1991, “The Gay Voice in Popular Music: A Social Value Model Analysis of ‘Don’t Leave Me This Way.’” In Michelle A. Wolf and Alfred P. Kielwasser, ed. *Gay People, Sex, and the Media*. New York: Routledge, 185-202.
- Attinello, Paul, 2006, “Authority and Freedom: Toward a Sociology of the Gay Choruses.” In Philip Brett, Elizabeth Wood and Gary C. Thomas ed. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology, 2nd edition*. New York: Routledge, 315-46.
- Barthes, Roland, 1970, “Le troisieme sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein.” *Cahiers du cinema*, 222. (=1984, 沢崎浩平訳「第三の意味」『第三の意味』みすず書房, 73-97.)
- Barthes, Roland, 1982, Le grain de la voix, in *L’obvie et L’obtus*. Paris: Editions du Seuil. (=1984, 沢崎浩平訳「声のきめ」『第三の意味』みすず書房, 185-99.)
- Brett, Philip, Elizabeth Wood and Gary C. Thomas ed., 2006, *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology, 2nd edition*. New York: Routledge.
- Brett, Philip, 2006, “Musicality, Essentialism, and the Closet.” In Philip Brett, Elizabeth Wood and Gary C. Thomas, ed. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology, 2nd edition*. New York: Routledge.
- Brett, Philip & Elizabeth Wood, 2006, “Lesbian and Gay Music.” In Philip Brett et al. eds. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology, 2nd edition*. New York: Routledge, 351-89.

- Cone, Edward, 1974, *The Composer's Voice: Elaborations and Departures*. Berkeley: University of California Press.
- Connor, Steven, 2001, "The Decomposing Voice of Postmodern Music." *New Literary History*, 32 (3): 467-83.
- Crist, Sean, 1997, "Duration of Onset Consonants in Gay Male Stereotyped Speech," *U. Penn Working Papers in Linguistics*, 4 (3): 53-70.
- Cumming, Naomi, 2000, *The Sonic Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dahlhaus, Carl, 1978, *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. (=1986, 杉橋陽一訳『絶対音楽の理念—十九世紀音楽のよりよい理解のために』シンフォニア.)
- Derrida, Jacques. 1967a, *La voix et la phénomène*. P.U.F. (=2003, 林好雄訳『声と現象』筑摩書房.)
- Derrida, Jacques, 1967b, *De la grammatologie*. Minuit. (=1972, 足立和浩訳『根源の彼方に グラマトロジーについて (上・下)』現代思潮社.)
- Dunsby, Jonathan, 2009, "Roland Barthes and the Grain of Panzéra's Voice." *Journal of the Royal Musical Association*, 134 (1): 113-32.
- Foucault, Michel, 1976, *La Volonté de Savoir*. Gallimard. (=1986, 渡辺守章訳『性の歴史 I 知への意志』新潮社.)
- Gaudio, Rudolf P., 1994, "Sounding Gay: Pitch Properties in the Speech of Gay and Straight Men." *American Speech*, 69 (1): 30-57.
- Gibson, Andrew, 2001, "'And the Wind Wheezing through That Organ Once in a While': Voice, Narrative, Film." *New Literary History*, 32 (3): 639-57.
- Hilliard, Russell, 2008, "A Social and Historical Perspective of the San Francisco Gay Men's Chorus." *Journal of Homosexuality*, 54 (4), 345-61.

- Jacobs, Greg, Ron Smyth and Henry Rogers, “Language and Sexuality: Searching for the Phonetic Correlates of Gay- and Straight-Sounding Male Voices.” *Toronto Working Papers in Linguistics*, 18 (2000): 46-7.
- Jarman-Ivens, Freya, 2011, *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave.
- Kheshti, Roshanak, 2008, “Inversion, Significance and the Loss of the Self in Sound.” *Parallax*, 14 (2): 68-77.
- Kostenbaum, Wayne, 2001, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. Boston: Da Capo Press.
- マリィ・クレア, 1997, 「集団カミングアウト」 クィア・スタディーズ編集委員会 (編) 『クィア・スタディーズ'97』 七つ森書館, 224-33.
- McClary, Susan, 2012, *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. California: University of California Press.
- Minematsu Nobuaki and Sakuraba Kyoko, 2007, “Development of a Femininity Estimator for Voice Therapy of Gender Identity Disorder Clients.” *Lecture Notes in Computer Science*, 4441: 22-33.
- Myers, Misha, 2011, “Now Everybody Sing: The voicing of dissensus in new choral performance.” *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 16 (3), 62-6.
- Risi, Clemens, 2011, “The Diva's Fans: Opera and bodily participation”, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 16 (3): 49-54.
- Shimizu Akiko, 2008, *Lying Bodies: Survival and Subversion in the Field of Vision*. New York: P. Lang.
- Silverman, Kaya, 1988, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana

University Press.

Spivak, Gayatri C., 1976, "Translator's Preface." In Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

(=2005, 田尻芳樹訳『デリダ論—『グラマトロジーについて』英訳版序文』平凡社.)

———, 1988, "Can the Subaltern Speak?" In C. Nelson & L. Grossberg, ed. *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press. (=1998, 上村忠男訳, 『サバルタンは語ることができるか』みすず書房.)

———, 1999, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Harvard University Press. (=2003, 上村忠男・本橋哲也訳, 『ポストコロニアル理性批判—消え去りゆく現在の歴史のために』月曜社.)

Tolbert, Elizabeth, 2003, "The Enigma of Music, the Voice of Reason: 'Music,' 'Language,' and Becoming Human." *New Literary History*, 32 (3): 451-65.

Weeks, Jeffrey, 1990, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*. London, New York: Quartet Books.

Weidman, Amanda, 2003, "Gender and the Politics of Voice: Colonial Modernity and Classical Music in South India." *Cultural Anthropology* 18 (2): 194-232.

Wood, Elizabeth, 2006, "Sapphonics." In Philip Brett, Elizabeth Wood and Gary C. Thomas, ed. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, 2nd edition. New York: Routledge.